

シューベルト最晩年のピアノ連弾作品について

— 幻想曲 Op.103 D940 へ短調を中心として —

西野 美穂

抄録:シューベルト (Franz Schubert 1797-1828) の作曲活動のなかで、ピアノ連弾曲は生涯にわたって作曲された。それらは内容、規模ともに多岐にわたり、現在でも愛奏されているものが多い。本稿ではシューベルトの死の年 1828 年に作曲されたピアノ連弾作品「幻想曲 D940」の分析を中心として、彼の最晩年にみられた新たな作曲様式の試みと、本作品が生まれた背景を考察する。また、本作品をプリモ (第 1 奏者)、セコンド (第 2 奏者) とともに演奏実践を試みた筆者の経験をもとに、演奏上の技術的な問題点を考察する。

キーワード:シューベルトの連弾作品, シューベルトの晩年

1. はじめに

シューベルト (Franz Schubert 1797-1828) の作曲活動のなかで、ピアノ連弾曲は生涯にわたって作曲された。それらは内容、規模ともに多岐にわたり、現在でも愛奏されているものが多い。本稿ではシューベルトの死の年 1828 年に作曲されたピアノ連弾作品「幻想曲 D940」の分析を中心として、彼の最晩年にみられた新たな作曲様式の試みと、本作品が生まれた背景を考察する。

また、本作品をプリモ (第 1 奏者)、セコンド (第 2 奏者) とともに演奏実践を試みた筆者の経験をもとに、演奏上の技術的な問題点を考察する。

作品を名指すにあたっては、慣例にならない、オットー・エーリヒ・ドイッチュが時系列順に整理した作品目録の番号を使用する。

2. シューベルトの時代とその周辺

シューベルトは 1797 年にウィーンに生まれた。封建制の一扫と民主主義の始動を意味するフランス革命の 8 年後である。その時、モーツァルトは自由な音楽家として移り住んだウィーンで 5 年余り前に亡くなっていた。ハイドンは 2 回のイギリス訪問の後で名声の絶頂期にあり、ウィーン郊外に住んでいた。そのハイドンに教えを乞うたベートーヴェンは 27 歳、自立した音楽家を目指して生家のあるボンから移り住んだウィーンで第 8 番の「悲愴ソナタ」Op.13 を作曲し、さらなる作曲技法の発展を試みていた。

シューベルト死の年である 31 歳の 1828 年、ベートーヴェンはその 4 年前に交響曲第 9 番 Op.125 のウィーン初演をはたし、シューベルトの死の前年 1827 年に 57 歳で世を去った。ライプツィヒ大学に入学した 18 歳のシューマンは、シューベルトのピアノ 3 重奏曲第 1 番 D28 を友人たちと演奏していた。シューベルトの死後 3 年の 1831 年、21 歳のショパンがパリで活動を開始している。その 2 年後 1833 年にブラームスが北ドイツで誕生している。

この周辺の動きから考えると、1797 年に始まったシューベルトの 31 年の短い生涯が音楽史上、古

典派とロマン派の過渡期のなかでどのような時期に当たるのかは容易に想像がつく。ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンと続いた古典派の最終的な時期にシューベルトは生まれ、ショパン、シューマン、ブラームスと続くロマン派音楽の開花の直前に世を去ったのである。シューベルトは彼にとって巨大な存在であったベートーヴェンに深い尊敬を持ち、多大な影響を受けていた。同じウィーンに住んでいたにもかかわらず、個人的に交わる機会には恵まれなかった。

シューベルトの後期作品についてハンス＝ヨアヒム・ヒンリヒセンは次のように述べている。

シューベルトの「後期作品」について、バッハやベートーヴェンをめぐって議論されてきたのと同じくらいの力を込めて語るのは、もちろん適切ではない。この早世の人物にとって「後期」とは、純粹に年表上の意味で最後の諸作品を意味するにすぎない。だが最後の諸作品では、長きにわたる実験の成果と呼びうる何か、作曲をめぐるまったく新たな意識水準を知らしめる何かが達成され、それらは有効な特徴を示すにいたっている。（ヒンリヒセン 2017：142）

3. シューベルトの連弾作品について

生涯に 600 曲以上の歌曲を作り、音楽史の中でその功績は他の作曲家の追随を許さない地位にあるシューベルトであるが、彼の他の音楽ジャンルの中で評価が高く、曲数が多いのがピアノ連弾作品である。

彼の連弾作品は生涯にわたって作曲されており、規模の大小も様々で、変奏曲、行進曲、ソナタなど、その内容も非常に多岐にわたる。その主だったものを年代順に示す。

- 1810 幻想曲 D1
- 1811 幻想曲 D9
- 1813 幻想曲 D48
- 1817 2つのイタリア風序曲 D592 D597
- 1818 (1度目のゼレチュ滞在)
 - 3つの英雄的行進曲 D602
 - ロンド D608
 - 4つのポロネーズ D599
 - 大ソナタ 変ロ長調 D617
 - 2つのトリオをもつドイツ舞曲と2つのレントラー D618
 - フランスの歌による変奏曲 D624
 - アレグロ・モデラートとアンダンテ D968
 - 自作主題による変奏曲 D603
 - 3つの軍隊行進曲 D733
- 1819 序曲 D668
 - 序曲 D675
- 1823 「フィエラブラス」序曲 D798
- 1824 (2度目のゼレチュ滞在)

- ソナタ（大二重奏曲）ハ長調 D812
4つのレントラー D814
自作主題による変奏曲 D813
6つの大行進曲とトリオ D819
2つの性格的な行進曲 D886
ハンガリー風ディヴェルティメント D818
1825 大葬送行進曲 D859
フランスのモチーフによるディヴェルティメント D823
1826 英雄的大行進曲 D885
1827 エロールの歌劇「マリー」の主題による変奏曲 D908
行進曲（子供の行進曲）D928
1828 年（死の年）
4 月 幻想曲 D940
フーガ D952（一晩で作曲された）
5 月 人生の嵐 D947
6 月 ロンド D951

10 月末 腸チフスにより病床に
11 月 19 日 没

太字の部分、1818 年と 1824 年の 2 度のゼレチュ滞在の年と、死の年 1828 年に作品が集中しているが、これについては後に詳しく述べる。

このように彼が生涯、連弾曲を作り続けた背景には、当時の「ピアノ」という楽器の社会的な位置とも関係している。ピアノが飛躍的に普及したのは 1890 年代からで、それまでは一部の特権的な階級を象徴する楽器であった。貴族という特権階級が没落していく中で、新たな特権は経済力から生じ、そのステイタス・シンボルがピアノであった。幅広い音程と表現力に富んだピアノは家庭の中心に置かれ、それを囲んだ親密な集会在ロマン派のピアノ音楽の発展を生んだ。シューベルトに連弾作品が多いのは、当時それほど連弾作品の需要があったということである。彼の生前に出版されたピアノ曲は、舞曲をのぞいたピアノソロ曲がわずか 13 曲であるのに対し、連弾曲は 56 曲も出版されている。

もちろん、出版を意識せずとも、シューベルトティアーデと呼ばれた多くの親しい友人たちに囲まれたサロンコンサートの中で、ピアノ愛好家の友人たちと自分の新作の連弾を楽しんだことは、家庭音楽的性格をもつ小品の多いことから容易に想像できる。

1828 年、シューベルトは 11 月 19 日に 31 歳で永眠しているが、その 1 年足らずの間の創作活動は実に精力的である。前年 1827 年に完成された連作歌曲集「冬の旅 (Winterreise) D911」に引き続き、「レルシュタープ歌曲集 D957 の 1-7」「ハイネ歌曲集 D957 の 8-13」というリート作品群はもとより、ピアノ・ソナタでも D958 ハ短調、D959 イ長調、D960 変ロ長調と、充実した作品が生まれている。

これら最晩年の彼の音楽の中に流れる情感は、常に死と隣り合わせの儚さ、脆さ、孤独を含んでお

り、それらは現実の死を間近にしてほとぼしり出たかのような印象を受ける。

4. 幻想曲 ヘ短調 作品 103, D940

1828 年 4 月に書かれたこの作品はカロリーネ・エステルハーギーに献呈され、シューベルトの死後ほどなく、作曲者自身が与えた作品 103 という作品番号を伴ってディアベリ社から出版されている。初演は 1828 年 5 月 9 日、友人のパウエルンフェルトのための私的演奏会で、シューベルト自身と友人の作曲家・指揮者であるフランツ・ラハナーによって演奏されている。

シューベルトは 1818 年の 7 月から 11 月と 1824 年の 5 月から 10 月の 2 度にわたり、ゼレチュ（ウィーンの東 480km、当時ハンガリー領、現スロバキア）にあったハンガリー系大貴族であるヨハン・フォン・エステルハーギー伯爵の夏別荘へ赴き、2 人の令嬢のピアノ家庭教師をつとめた。1 度目のゼレチュでの雇われピアノ教師の仕事は、父のもとでの教職を本業としていた彼にとって初めて得た音楽家の仕事であった。前出、連弾曲の作曲年代のなかで 1818 年と 1824 年に規模の大きい連弾作品が集中的に作曲されているのは、ピアノレッスンをした令嬢である姉のマリー（1803-37）と妹のカロリーネ（1806-51）の音楽教育のためであるのは明らかである。

妹のカロリーネは、シューベルトが友人のシュバント宛の手紙の中で「例の魅力ある生きた星」と呼び、身分違いながら彼が恋焦がれたと語られている女性である。2 度目のゼレチュ滞在の折、シューベルトは 27 歳、カロリーネは 19 歳であった。エステルハーギー伯爵家との交際はその後もウィーンで続いたとみられ、幻想曲を献呈するまえにカロリーネが「どうしてどの曲も捧げて下さらないのですか？」とたずねたのに対して、シューベルトが「どうせ、どのみち、どの曲もすべてあなたに捧げられているのだから…」と答えたという記録が残っている。カロリーネはこの曲の手稿をシューベルトの死後も長く持っていたといわれている。彼女はシューベルトの死後に結婚しているが、夫と死別したときに婚姻関係を解消されている。理由は不明である。彼女の死後、遺品の中には大切に保管されていたシューベルトの初版楽譜がたくさんあったと伝えられている。

曲へのアプローチにこのようなロマンスを追いすぎるのは危険であるが、この曲がカロリーネという女性への崇高な贈り物として作られたのは事実である。また、幻想曲 D940 の 2 か月後に作曲され、彼の最後の連弾曲となった「ロンド D951 イ長調」からあふれ出す、密やかで愛情深い旋律を聴くとき、彼の心の中で生き続けた理想の女性のことを考えずにはいられない。

本作品の演奏時間は約 19 分間、1824 年に作られたソナタ ハ長調 D617（大二重奏 Grand Duo と呼ばれる）に次ぐ最大級のもので、古今の連弾作品の歴史の中で並ぶものがない傑作と評価されている。「幻想曲」と名付けられているが、実際には切れ目なく続く、4 楽章のソナタの形式で構成されている。

4.1 第 1 楽章 *Allegro molt moderato* 第 1 ～ 第 120 小節

まず、主調のヘ短調の主題の旋律が静かに波打つようなセコンドの伴奏に導かれ、ため息のように現れる。完全 4 度の上行と下行が繰り返される音程から想起されるのは、あの有名な「レルシュタープ歌曲集 D957」の第 4 曲「セレナーデ（Ständchen）」の冒頭であり、「冬の旅 D911」の中の第 1 曲「おやすみ（Gute Nacht）」の冒頭の 4 度の下行である。特に、「おやすみ」の冒頭の下行とは、その 4 度下行の響きの中に独特な空虚さの共通点がみられる。

リートの独唱者と伴奏者ではない連弾の演奏者二人は、冒頭から連弾特有の問題に取り組むことが要求される。

セコンドは伴奏者に徹し、分散和音を奏しているのであるが、ペダルの使用でそのハーモニーを優先すると旋律のプリモは微妙な付点や休符、アーティキュレーションの息遣いを台無しにする結果となる。1台4手の連弾では通常はセコンドがペダルを受け持つが、このような繊細な判断が必要となる箇所においては、プリモがその役を担うのも一つの案と考える余地を残すべきである。（実際、筆者がプリモを受け持った2018年の演奏会においてはそのように試みた）第12小節目まで続くプリモの右手は、完全にリートの独唱者でありながら、また同時にセコンドの伴奏者との完全なる共同作業も努めなければならないのである。一つの楽器を二人で奏する。これは独唱者と伴奏者が存在するよりはるかに困難な作業である。

このような問題が、シューベルトの連弾曲は楽譜は難しく見えないが、実際演奏してみると非常に難しく、演奏効果が上がらないと言われる原因であると考えられる。

第13小節目からは、それまで右手のみであったプリモの旋律が両手のユニゾンとなって繰り返される。

第24小節目からは、主題の発展形が変イ長調で、まずセコンドから歌われ、呼応するようにプリモが歌い返す。第37小節での突然の沈黙から主題はヘ長調に転じて歌われる。しかし、長調だからといっても決して明るさは感じられず、諦念の感が否めない。その理由は第48小節からで知ることになるのである。

第1主題の繊細さから転じて、第48小節からのヘ短調の第2主題では、シューベルト特有の激情の表現を見ることとなる。これを人は「闘争的な」と呼ぶが、そうであろうか。あまりにも切羽詰まった叫びのようなプリモの和音に呼応する確固たるセコンドの響きは、シューベルト特有の絶望的な境地を表している。その後に来る第65小節からの *pp* で奏でられる変ニ短調での第1主題再現の痛々しさは、セコンドの伴奏形の流動性の増幅からさらに増す。このようなディナミックとそれに伴う転調の移ろいは、両奏者が細心の注意をもってでしか再現しえないシューベルト独自の世界である。

第74小節からイ短調に転じての第2主題再現では、悲痛さは音域を上げてさらに増す。その後、第92小節からはヘ短調に戻り、冒頭より1オクターブ高く歌われる第1主題が再現される。プリモの主題はセコンドの右手で奏される分散和音の流動的な音型と、プリモの左手の後うちによって、曲冒頭の主題に比べて全く安定性がなくなり、不確定さを極めたものとなる。

第102小節からはヘ長調の推移部分に至る。3連符の主音 *f* の持続を背景に、セコンドから始まる旋律はカノンの形をとり、安らぎを見出すかのような美しい歌が互いに歌われる。一時的な安らぎを得ながら、その先に来るさらなる試練の予感、第120小節でそれまで持続していた主音の *f* が半音上がって *fis* となることで示される。予感、第121小節からの、嬰ヘ長調の *Largo* への暗転で明らかとなる。

4.2 第2楽章 *Largo* 第121小節～第163小節

ben marcato ff の指示で第121小節から12小節間続く、バロックの序曲を彷彿とさせる荘重な付点の音型は、それまでの第1部分の叙情性をすべて否定するかのように響き渡る。演奏上では、奏者間の音量的なバランスが問われる部分である。ここでも曲冒頭の部分と同様にペダルの問題が奏者にとっては課題となる。複付点音符の後の32分音符として多用されているものと、トリルの前打音、

後打音として書かれている 32 分音符を明確に弾き分ける必要があることから、ペダルの多用は避けるべきであると考ええる。

第 133 小節での突然の沈黙ののち、同主調の嬰へ長調で対話風の間部が現れる。主部からのこの明転から想起するのは、シューベルトが敬愛してやまなかったベートーヴェンの「悲愴ソナタ Op.13」の第 1 楽章冒頭と第 2 楽章の歌謡との対比である。

第 149 小節からは再び *Largo* の主部が再現されるが、ここでは 6 小節間は *sempre pp* の指示で、残りの 9 小節間は *ff* の指示となる。中間部の夢見るような対話から再び厳しい現実に突き落とされるような主部の再現が *PP* で奏でられる。夢が美しければ美しいほど、夢から覚めた時の苦痛は大きいことが、この *pp* のトリルの震えからわかるのである。第 163 小節で嬰へ短調の属音 *cis* での突然の休止、フェルマータで苦悩の第 2 部は疑問を呈したままの終わりとなる。

4.3 第 3 楽章 *Allegro vivace* 第 164 小節～第 438 小節

第 3 楽章はスケルツォとトリオから成り、繰り返しを含むと 423 小節間にもおよぶ長大な楽章である。第 1, 2 楽章に見られた静と動では説明できない情感をもって、3 拍子のスケルツォは乱舞する。ジャン・ガロワはこのスケルツォについて「世俗的な事柄から離れ隔離された、ほとんど痛烈な」と表現している。(Gallois 1978)

このスケルツォの精神から想起されるのは、1821 年に作曲されたベートーヴェンの最晩年の「ピアノ・ソナタ Op.110」の第 2 楽章のスケルツォである。

第 164 小節から嬰へ短調で始まるスケルツォは、まずプリモによって 8 小節間にわたり躍動的に歌われる。第 172 小節からはセコンドとともにアウフタクトを用いた舞踏的な動きとなるが、この箇所から想起されるのは長調と短調の違いはあるものの、同じく 1828 年に作曲された「ピアノ・ソナタ D960」の第 3 楽章、スケルツォの第 7 小節からのリズムである。第 190 小節から 7 小節間の終結部ではイ長調となり、それまでの高揚を抑えるかのような振幅の少ない動きである。

第 198 小節から始まるスケルツォ中間部は、再び嬰へ短調でセコンドとプリモが互いに疑問を呈するかのような 8 小節間ののち、第 207 小節からはロ短調でスケルツォ冒頭のテーマがセコンドによって *p* で密かに奏される上で、プリモは主部の第 190 小節からの終結部の旋律を用いた旋律を重ねる。まさに、連弾ならではの絶妙な作曲技法と考えられる。ただ、セコンドの右手によって *p* で密かに、かつ雄弁に歌われるスケルツォのテーマは、プリモの左手の伴奏の分散和音とのあまりの音域の近さにより、指を引っかけられて弾けないような事態が起こる。実際、第 207 小節においてはセコンドの旋律に含まれる *fis* は 2 度にわたり、プリモの左手と同時に鍵盤を押さえることになる。このような箇所では、この音楽が 2 台 4 手のために作られていたなら、どれほど音楽上では正当な演奏の実現が可能かと考えざるを得ない。あるいはまた、これはシューベルトが何らかの意図をもって、両者の手の重なりを望んだのでは、と疑いすら持ってしまうのである。現実的には、セコンドの奏者はプリモとの美しいデュエットを実現するために、可能な限り鍵盤の奥の部分でこの *fis* の 1 オクターブの跳躍を奏することを強いられる。

第 190 小節からの終結部の跳躍を利用した動機は、第 214 小節からセコンドにおいてはさらに発展し、第 218 小節からはニ長調に転じ、対位法的な書法を取る。それに対するプリモは第 227 小節目まで音の拡がりを支えるための連打が続くが、第 228 小節からはセコンドの対位法に加わり、壮大な音楽の拡がりを実現する。その後嬰へ短調に転じて第 245 小節で最高潮に達したのち、突然の *p*

で4小節間の移行部を経て中間部は終わる。

第249小節からは、先ほど手の重なりで問題になった第207小節と同じ音型が、プリモとセコンドを入れ替えて嬰へ短調で奏される。終結部は同主調である嬰へ長調となり、第273小節からのトリオの明るさを予感させる。

第273小節から始まるトリオは *pp* で *con delicatezza* (繊細さをもって) の指示がある。しかし、ニ長調で差し込む光の明るさは、決して安堵するまでにはいかない。それは冬の旅の第10曲「憩い」(Rast) と第12曲「孤独」(Einsamkeit) の間に挟まれた第11曲「春の夢」(Fruhlingstraum) と同様、悲嘆の中での幻、あるいはパロディと解釈するべきと考えられる。「春の夢」の前奏部分について歌手のイアン・ボストリッジは著作「シューベルトの冬の旅」の中で「これは過去の甘い夢や記憶をたどる手法なのである」と述べている。(ボストリッジ, 2017)

ニ長調で始まるトリオは終始、対位法的な書法が用いられている。先ほどのスケルツォ主部の展開も同様であったが、歌曲の王とも呼ばれたメロディメーカーのシューベルトが、最晩年において、対位法とあらためて対決しようとしていることは非常に興味深いことである。

第273小節から第286小節までのトリオの主部は、ニ長調から6小節間でハ長調に転調し5小節間ののち、イ長調で終結する。シューベルト独自の、色彩がめくるめく移ろう転調の手法である。

第287小節からのトリオ中間部は嬰へ短調で、プリモ、セコンドの両者が8分音符の連続で動き続け、第293小節の *ff* で突然休止したのち、第295小節からはトリオ主部がハ長調で始まったのち、第301小節ですぐに変口長調へと移り、第305小節から原調のニ長調へと目まぐるしく転調する。

第313小節からはスケルツォの再現となるが、スケルツォの冒頭が *f* であったのに対し、*ff* で始まる。その後の第347小節から第397小節の中間部、第398小節から第421小節までは主部の再現が続く。

第422小節の属音 *cis* による連打から第4部分への移行部に入るが、*cis* はセコンドで異名同音の *des* となり、プリモの半音階的な上行で第430小節のへ短調の主和音へと到達する。先ほどのトリオの儚い夢を引き裂かれるような劇的な展開である。第437小節までの移行部はフェルマータの沈黙で絶句する。

4.4 第4楽章 Tempo I 第438小節～第570小節

第438小節からの第4楽章は、曲の冒頭の主題を「ライトモチーフ」として再現する。先ほどのスケルツォの高揚を経たのちに現れるこの主題の静けさは、曲冒頭の再現であるにもかかわらず、さらに哀しみが深まったように聴こえる。曲冒頭部分の主題提示との違いは、主題の繰り返しの11小節間がないことだけである。

第474小節からは第1楽章の第2主題がセコンドに現れると同時に、プリモでは対位旋律として新たな動機が現れる。第490小節から第512小節までは3連符の対位動機がさらに加わる。

このような対位法の駆使は、シューベルトが晩年の作品に対位法的書法を熱心に取り入れようとしたことを意味している。彼は亡くなる2週間前の11月4日に、友人のピアニストであるヨーゼフ・ランツ (1797-1873) とともに、ゼヒター (Sechter Simon 1788-1867) を訪問している。厳格な対位法とフーガの教えを受けるためである。ゼヒターはサリエリに師事し、のちにブルックナーの師となった音楽理論家、作曲家で、モーツァルトの未完のフーガ K.153 と K.154 の補筆もおこなった人物である。ゼヒターの回想録によると、シューベルトは対位法のこと、「さらに補習が必要だということ」がわかったから」という理由で彼を訪ねてきたということである。シューベルトは11月4日に1

度目のレッスンを受けたのち、10 日にも 2 回目のレッスンを受ける予定であったことが記録にみられる。

シューベルトの晩年の作品中での対位法的書法は、1828 年夏に取りかかっていたニ長調交響曲のための草稿断片 D936A の第 3 楽章のフーガ、変ホ長調のミサ曲 D950 の 2 つの大フーガにおいてもみられる。それらに共通しているのは、主要主題が諸声部間で相互に重なり合って層をなすやり方の試みである。

歌曲の王、メロディメーカーとして天賦の才にあふれていた彼が、このように最晩年においてあらためて熱心に対位法の技法を高めようとしたことは何を意味しているのであろうか。

彼以前の作曲家で、その晩年に対位法的技法を取り入れたことで知られているのはモーツァルト、ベートーヴェンである。その根底にあるのはやはりバッハの存在であろう。バッハのポリフォニーは旋律的なものと和声的なもの、つまり横と縦の響きの調和が、そのどちらかのみでは実現しないものを生み出すことを示している。その調和から生み出されるのはホモフォニーでは表現することが困難な深遠さ、荘厳さであり、地の底から湧き出るような生命力である。

第 513 小節から第 524 小節の対位動機には、ヘ短調の属音であるに c よる連打が三連符で加わってカノンが繰り返され、荘厳さが一層極まる。

演奏上では、両方の奏者が自制心をもって音量をコントロールし、この綿密に作られている双方の音の動きを「不明瞭な音の渦」に終わらせないための工夫が必要である。そのためには当然のことながら、ペダルのコントロールには細心の注意が必要となる。第 526 小節目からのセコンドにおいて、3 連符の初めの音に記されているスタッカートから、この *ff* の 3 連符はノンレガートで奏するのが妥当であると考えられる。

第 544 小節からは両者交互に *ffz* が鳴り響き、第 553 小節の主音 f への示唆である e で突然の 1 小節間の休止がある。試練に満ちた戦いがこれ以上は不可能だと言わんばかりの休止である。

第 555 小節から曲冒頭の主題が再び現れて終始部分が始まる。ほどなくヘ短調は半音上の ges ヘとナポリの 6 度を使用し、幽玄ともいえるあいまいな調をたどりながら第 562 小節まで漂う。第 563 小節で痛切なヘ短調の主和音の *ff*、そして覚悟を決めたかのようなセコンドの 3 連符の痛々しい下行から主音に到達し、いったん曲は終了した様子を見せるが、その後すぐ p でプリモの下属和音への浮遊感の漂う半音階的な移行を経て、静かにこの巨大なドラマの幕がおりる。第 555 小節からの終結部について、ヒンリヒセンは次のように述べている。

筆舌に尽くせぬほど感動的な効果をもたらすこのテーマ回帰は、不協和音を伴う終結カデンツ―シューベルトの全ピアノ作品にあって、最も痛みに満ちたカデンツのひとつだ― の針穴をぬうようにしてやってくる。(ヒンリヒセン 2017 : 149)

5. おわりに

以上の分析の結果から、シューベルトが各楽章の動機を徹底的に発展させながら対位法的書法も駆使しての展開を試み、この巨大な構築物を作り上げていったことが明らかとなった。このような器乐的である対位法的書法を試みることは、彼の音楽の中心的ジャンルとされる歌曲の中では当然不可能であり、同じく晩年に名曲が残されているピアノ・ソナタでも音域的に限界があったと考えられる。

ピアノ連弾というジャンルを用いてのシューベルトの熱心なこの試みは、この曲と同月に一晩で仕上げたと言われている「フーガ D958」、そして翌月の5月に作られた「人生の嵐 D947」でも引き続きなされている。ここに、リートの大家としてはすでに名を成していた彼が、さらなる作曲技法の発展を目指し、独自の音楽的世界を深めようとした事実が浮かび上がる。このことを歌手のフィッシャー・ディースカウが「自己の良心がそのあふれるほどの才能をさらに厳格に管理するよう駆りたてた巨匠、突然自分が生涯の仕事の入り口に立っているのに気づいた巨匠」と表現している。(ディースカウ, 1971:446)

生涯、その仕事の理解者であった良き友人たちに恵まれ、非常に社交的な人物としての逸話の多いシューベルトであるが、このような晩年の作品の技巧の探求と精神性からは、飽くなき向上心を秘めて音楽に向かう真摯で孤独な芸術家の姿が浮かび上がる。

以上のように、シューベルトが最晩年に「連弾」というジャンルを用いてこのような試みに取り組んだ動機のひとつとして、やはり前出のカロリーネの存在を考えざるを得ない。

シューベルトがカロリーネに曲を献呈したのち、二人が演奏したという記録はない。しかし、カロリーネのライトモチーフともいえる哀しげで美しい冒頭主題が、その後も彼女の心の中で、シューベルトという存在として鳴り続けたことは間違いないと考える。

謝辞: この研究まで15年にわたり、連弾のパートナーとして共演してくださった中川和子氏に深く感謝いたします。

文献

Bostridge, Ian, 2015, *Schubert's Winter Journey* Artes publishing (=2017, 岡本時子・岡本順治訳『シューベルトの冬の旅』アルテスパブリッシング.)

Dieskau, Dietrich Fischer, 1971, *Auf den Spuren der Schubert-Lieder* F.A.Brockhaus, Wiesbaden (=1976, 原田茂生訳『シューベルトの歌曲をたどって』白水社.)

Gallois, Jann, 1978, 『シューベルト 四手のためのピアノ作品集』CD 解説 wpcs-5675/

Hinrichsen, Hans-Joachim, 2014, *FRANZ SCHUBERT* Copyright ©Verlag.

(=2017, 堀朋平訳『フランツ・シューベルト』アルテスパブリッシング.)

堀 朋平, 2016, 『フランツ・シューベルトの誕生』法政大学出版局.

藤田晴子, 2002, 『シューベルト 生涯と作品』音楽之友社.

松永晴紀, 1991, 『ピアノ・デュオ 作品事典』春秋社.

村田千尋, 2004, 『シューベルト』音楽之友社.

田村和紀夫, 2008, 『新名曲が語る音楽史』音楽之友社

楽譜

Schubert, *Werke Für Klavier zu vier Händen* Band III Henle Verlag

Schubert, *LIEDER* I EDITION PETERS

【演奏会の記録より】

(中川和子と西野美穂が連弾でシューベルトの作品を演奏した記録)

• ロンド D951

(2008年10月25日 ロートス・ムジークコンサート ピアノデュオシリーズ Vol.5)

• 人生の嵐 D947

(2010年9月11日 北海道文教大学研究事業 ロートス・ムジークコンサート ピアノデュオシリーズ Vol.6)

• ロンド D951

(2011年9月17日 北海道文教大学研究事業 ロートス・ムジークコンサート ピアノデュオシリーズ Vol.7)

• 幻想曲 D940

(2012年9月16日 北海道文教大学研究事業 ロートス・ムジークコンサート ピアノデュオシリーズ Vol.8)

• グラン・デュオ D617

(2014年9月13日 北海道文教大学研究事業 ロートス・ムジークコンサート ピアノデュオシリーズ Vol.10)

*上記ロートス・ムジークコンサートは恵庭市 RBP において開催

• 幻想曲 D940

• ロンド D951

(2017年12月8日 小樽ハンマークラヴィアコンサート Vol.35 ファンタジーへの誘い 小樽市民センター)

• 人生の嵐 D947

• フランスの歌による変奏曲 D624

(2018年11月9日 小樽ハンマークラヴィアコンサート Vol.36 ウィーンでのめぐり逢い 小樽市民センター)

Schubert's 4-handed Piano Piece Written in His Later Years: Focusing on Fantasie in F minor Opus 103 D 940

NISHINO Miho

Abstract: Franz Schubert (1797-1828) composed many piano pieces for four-handed performances throughout his life. They vary, both in content and scales, and many of them are still played by those who love music. I intend to explore the composition styles he attempted in his later years, and the context of these efforts, by analyzing the four-handed piece, “Fantasie D940” written in 1828, the year in which he died. Furthermore, I am going to examine this work from a technical viewpoint based on my own experience as a 1st player as a 2nd, as well.

Keywords: Schubert's pieces for four hands, Schubert's later years,